

---

## Christian Hubin : un poète d'une lecture difficile ?

Pol Charles

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2119>

DOI : 10.4000/textyles.2119

ISSN : 2295-2667

**Éditeur**

Le Cri

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 27-42

ISBN : 2-87277-012-7

ISSN : 0776-0116

**Référence électronique**

Pol Charles, « Christian Hubin : un poète d'une lecture difficile ? », *Textyles* [En ligne], 13 | 1996, mis en ligne le 12 octobre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2119> ; DOI : 10.4000/textyles.2119

---

*De toute chose, seule émerge la préfiguration*  
(*Personne*, p.61).

Depuis près de trente-cinq ans, Christian Hubin poursuit un travail solitaire et original (ceci expliquant sans doute cela). Le paradoxal est que, s'il est tenu en très haute estime par quelques-uns, beaucoup ne dissimulent pas leur perplexité devant une œuvre qui leur paraît à la fois rébarbative et hautaine. Dès 1964, Fernand Denis, qui avait salué avec sympathie, deux ans plus tôt, les premiers recueils de Hubin, redoute que ce dernier, qui publie alors *Musique*, «se hausse avec audace dans une étendue où l'air sera bientôt irrespirable...»<sup>1</sup>. Depuis, la critique rabâche la même antienne : Hubin est d'une «lecture difficile, éprouvante»<sup>2</sup>, il poursuit une «recherche difficile»<sup>3</sup> qui s'adresse à «un public de poésie ayant l'expérience de textes difficiles»<sup>4</sup>. La cause est entendue, sans avoir eu besoin d'être plaidée ! Face à une si touchante unanimité, bornons-nous à rappeler, dans un premier temps, que Hubin a choisi d'évoluer, pour parler bourdieusement, dans le champ d'une production éminemment restreinte : la poésie (1%, au mieux, des lecteurs).

Mieux (ou pis) : Hubin prétend que «le poème ne sait où il va» (*Parlant seul*, p.69), mais cherche sa vérité, et qu'il «ne sert à rien» (*La Forêt en fragments*, p.38) ; il exige qu'il soit «refus de toute littérature» (*id.*, p.216) — et, en particulier, du narratif, se souvenant peut-être de ce que Michel Leiris suggère dans son *Journal*<sup>5</sup> : «relater est peut-être nécessairement égal à frelater» ; qu'il se tienne à distance du lecteur — de sorte qu'il ne l'aide nullement à vivre, mais le fait vivre en l'incitant à dépasser sa vision de myope : «Il manque [...] un prolongement à la perception la plus fine» (*Personne*, p.61). La poésie n'est pas seulement, chez Hubin, exercice ou technique d'écriture — lui suffirait dès lors d'être «belle», à l'exemple de celle de Valéry —, mais règle de vie, ascèse, dépouillement ; ayant pris conscience de la médiocrité de nos antennes, le poète coupe — émonde — purifie — se détache — écoute — regarde («la poésie n'est-elle pas [...] dans ce regard qui sait qu'il ne voit presque rien ?», *La Forêt en fragments*, p.89). Aussi bien le poète ne fait-il jamais ce qu'on attend (exige ?) qu'il fasse ; il se méfie du lyrisme, qui est souvent complaisance envers soi ; il n'écrit pas aux ordres, ni pour personne, mais à ce qu'il y a de plus irrémédiablement seul en lui ; dès qu'il ne doute plus, n'ose

<sup>1</sup> *Pourquoi pas ?*, (Bruxelles), 11.09.64, p.85.

<sup>2</sup> Pierre DHAINAUT, dans *ORACL*, (Poitiers), n°23-24, été 1988, p.106.

<sup>3</sup> Jacques IZOARD, dans *La Wallonie*, 3.11.89.

<sup>4</sup> Art. non signé, dans *Bulletin critique du livre français*, (Paris), n°554, fév. 92, pp.106-558.

<sup>5</sup> *Journal 1922-1989*. Paris, Gallimard, 1992, p.640.

plus, il (se) répète : qu'il se taise ! Ajoutons, pour ce qui regarde précisément notre marche wallonne, que Hubin ne se reconnaît pas dans une «belgitude» frileuse et en quête d'on ne sait trop quelle identité ; l'a-t-il assez proclamé, que sa patrie c'est sa langue...

Certes, il serait assez sot de nier que la poésie de Christian Hubin est d'accès difficile. Mais voilà qui n'est pas son seul fait. Cette lecture est difficile (encore faut-il prendre le temps de lire...) dans l'exacte et effarante mesure où le lecteur, décapé jusqu'à l'os, calciné, se reconnaît décidément séparé de «ce qui est». D'où la leçon à tirer de cette œuvre. «Il va falloir changer ma règle d'existence», écrit René Char<sup>6</sup> ; admonestation qui vaut aussi pour le lecteur.

Il n'empêche, tout cela : je prends date ; Hubin est de ce bois dont on fait les classiques — ça dispense de les lire, sauf en classe ; d'ailleurs, ne figure-t-il pas dès maintenant en mainte anthologie ? — ; il sera reconnu comme tel vers 2076, quand on rendra justice aux mânes des perspicaces d'avoir eu raison avant les autres.

Dans l'immédiat, sa position (je veux dire au sein de l'institution littéraire) n'a rien que de conforme. Écrivant à l'adresse d'un lectorat fort circonscrit, et pour ses pairs, ces derniers ne lui ont pas ménagé leur reconnaissance. Cependant, si des écrivains prestigieux (Yves Bonnefoy, Julien Gracq, Henri Thomas) lui ont adressé des compliments dont Christian Hubin pourrait légitimement tirer vanité, ils ne lui ont pas offert l'article qui eût sonné comme une consécration. Ils ont davantage pratiqué une sorte de bouche à oreille, tandis que des seconds couteaux ont fidèlement, et élogieusement, rendu compte de ses livres dans la critique écrite, parlée et télévisée. Bon nombre de ses recueils sont aujourd'hui épuisés. Depuis 1966, de nombreux prix lui ont été décernés, dont les plus illustres : en 1975, en France, le prix Antonin Artaud ; en 1991, le prix triennal de poésie de la Communauté française de Belgique. Des bourses d'encouragement à la création, des subventions (Centre national des Lettres en France — Promotion des Lettres de notre Communauté française) lui ont été attribuées. Des invitations flatteuses à des rencontres internationales lui ont été adressées. Sa radicale exigence (thématique et formelle) envers lui-même, tout autant que la haute conception qu'il a de la littérature, disons sa «Règle du Jeu», au sens où l'entendait, de manière sourcilleuse, Michel Leiris, ne pouvait que le conduire, depuis 1986, aux éditions José Corti afin qu'il en illustre la devise : «Rien de commun».

... l'immense tissu conjonctif  
(Personne, p.34).

Ce qui frappe le lecteur de Hubin, ce à quoi irrésistiblement il reconnaît l'œuvre, c'est sa cohérence ; j'aurais envie d'écrire l'harmonie, si le mot ne prêtait ailleurs à sourire — c'est pourtant de cela, me semble-t-il, qu'il s'agit ici : des connexions, des liaisons, des accointances que poèmes et livres mettent en place

<sup>6</sup> *Le Marteau sans maître*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1983, p.52.

et entretiennent les uns avec les autres : Christian Hubin ou le poète de la non-contradiction. Ce qui, je le concède, n'apparaît pas au premier abord, tant l'expression, volontiers paradoxale, se souvient des leçons d'Héraclite et de Nietzsche : — *Deviens et disparais*» (*Personne*, p.36) ; tant les livres s'inscrivent sous le signe du discontinu (quoiqu'un titre, *Continuum*, doive nous alerter), du fragmenté. Mais, à l'opposé, que de relais, que d'échos !

*Afin que tout soit de retour* : le titre nietzschéen prévient que bien des titres se lisent prémonitoirement, comme pour établir un plan de l'œuvre — «Ce qui est n'étant qu'à l'aube en quatre parts» (*Continuum*, p.59) préparant à *Ce qui est* —, aux recueils antérieurs : ainsi *Ce qui est* dans *Le Point radiant* et dans *Parlant seul* (pp.119, 137, 160) ; *Parlant seul* dans *La Fontaine noire* ; *Personne* dans *Afin que tout soit de retour* (pp.10, 14, 35). Il m'apparaît encore que si, hormis dans *Orphéon* et *Épitomé*, qui sont à l'incipit de l'œuvre, aucun poème n'est plus intitulé (un titre suggère du sens, distant, si peu que ce soit, de ceux d'amont et d'aval), sinon par son premier vers ; que si, dans *Personne* et *Hors*, les textes se trouvent rassemblés en quatre parties simplement numérotées ; que si, dans *Continuum* et *Ce qui est*, ils s'égrènent sans interruption, c'est pour multiplier et faciliter entre eux les signes de connivence. Ceux-ci seront transmis par divers moyens stylistiques.

Les relais lexicaux s'installent d'un poème à l'autre : dans *Éclaireur*, «Nous nous écoutons devenir capsules...» correspond à «chute de capsules...», et l'expression paronomastique «aigrettes où crépitent les crêtes de craie» à «Et dénude, éclaire les crêtes de craie...». Dans *La Fontaine noire*, l'ouverture («Le vent sombre, les laines mouillées») se relit dans l'avant-dernier texte. Au travers, et au-delà du parallélisme syntaxique, les couplages assurent la pulvérisation, la dissémination en même temps que la texture et l'enchevêtrement intimes des sens : «On dort l'oreille collée au magma» — «On dort la joue sur l'aimant...» (*Personne*, pp.86-89) ; «...seule tu me précèdes, seule tu m'entoures» (*La Parole sans lieu*, p.68) ; «...ruiselante baigne/ le murmure des corps [...]/ Silencieuse abat/ les parois battantes...» (*Éclaireur*, n.p.). Et il n'est rien, sans doute, qui marque davantage la volonté du poète de réunir ce qui, sinon, risquerait de paraître éparé, que l'anaphore. Cet outil de coordination fonctionne partout ; entre cent exemples : «Où le temps sonne creux [...]/ Où les yeux franchissent les yeux [...]/ Où tout devient puits en elle [...]/ Où tout est fontaine assouvie...» (*La Parole sans lieu*, p.54) ; «...Jusqu'à la moelle/ jusqu'aux chimies blêmes/ jusqu'aux coraux/ jusqu'à la patrie qui parle...» (*Éclaireur*, n.p.) ; «Et encore. Encore. [...]/ Et encore, encore» (*Afin que tout soit de retour*, p.22).

On notera que les anaphores citées débutent par ce que, à l'imitation de Marc Wilmet, j'appellerai des «ligateurs» (conjonctions, prépositions, pronoms relatifs). Ainsi le poème se prolonge, explose, se précipite en d'autres : «Que le même texte éclaté dit cette cohésion en miettes, ce point unique où la main s'unit à la main contraire» (*Coma des sourdes veillées*, p.70). Irradiation : maître-mot du poète ; on comprend que les 86 textes du *Point radiant* se succèdent sans autre césure qu'un signe typographique discret, représentant un carré vide : tout émane d'un point, tout le rejoint.

Irradiation encore : la tonalité d'un poème, en l'occurrence invocative, ici prélude («Aux coups rapides sur la pente [...]. À la multitude des prélèvements [...]. Aux filtres, aux myrtilles [...]. À la moitié du corps [...]. Aux orbes plus grands à contre-jour» (*Hors*, p.13), résonne encore en un second, tout proche (*id.*, p.15) ; elle s'amplifie au centre presque exact du recueil (*id.*, pp.42, 44, 46), enfin elle s'égrène en un *diminuendo* (*id.*, pp.57, 68, 81, 87) : de la sorte, le motif, ou le dessin rythmique, parcourt et module le livre.

Irradiation toujours, mais plus discrète, encore que minutieusement organisée<sup>7</sup> : la première de couverture de *Hors* mentionne les noms de l'auteur et de l'éditeur ainsi que le titre du livre, de la manière suivante :

CHRISTIAN HUBIN

HORS

JOSÉ CORTI

Où l'on peut recomposer le titre à partir des quatre graphèmes en grasses des prénoms et patronymes ; inversement, renvoyer chacun des graphèmes du titre à ceux des prénoms et patronymes : mouvement double de convergence/irradiation. À quoi il faut ajouter que, de façon significative, la reconstruction du titre *Hors* s'opère par retournement, renversement : d'abord du haut vers le bas (H>O), ensuite de la droite inférieure à la gauche supérieure (O>R), enfin, et une seconde fois, du haut vers le bas (R>S) ; métaphore typographique du retournement, illustrant que l'envers vaut l'endroit, et le contraire l'identique — osmose héraclitéenne et tout, sauf pauvrement ludique, dont nous reparlerons. Dans l'immédiat, observons que les références, assez abondantes, à la photographie<sup>8</sup> rappellent au lecteur qu'il faut inverser le négatif pour obtenir une image de même sens que le modèle. Quant aux occurrences de «ressac»<sup>9</sup>, elles confirment cette réversibilité du réel, son retour perpétuel sur soi-même de façon à présenter «toutes les faces en même temps/ ressac...» (*Le Point radiant*).

Images. Image de l'arc fulgurant : «Morceau à morceau, il joint — arc électrique...» (*La Fontaine noire*, p.21). Vols d'oiseaux, dont les migrants «dans la grande attirance scellée» (*Hors*, p.35), qui assurent le passage : «...un vol de passe-reaux qui soude/ deux respirations contiguës» (*L'Enracinée*, p.9) ; «Passeur toujours, traversant/ les langages émiettés» (*id.*, p.11). Image de l'anneau : «Secret du joint, coupure/ ouverte, recousue» (*id.*, p.40). Celle du fil : «Filament où toute l'histoire du dicible est contenue» (*Personne*, p.82) — «...l'amour que portent les fins filaments» (*Personne*, p.45).

Métaphores assurées par le génitif (héritage surréaliste) ; grâce à ce procédé rhétorique, les éléments soudés entretiennent entre eux, outre des tensions, des

<sup>7</sup> Par un ancien collaborateur des éditions Corti, non par le poète...

<sup>8</sup> Dans *La Fontaine noire*, pp.29, 30, 31, 34 ; dans *À perte de vue*, pp.74, 90, 94, 121, 123, 128, 136 ; dans *Le Point radiant*.

<sup>9</sup> *Le Point radiant* ; *Personne*, p.58 ; *Continuum*, pp.7, 58, 72.

relations qui interdisent qu'on les considère isolément. C'est leur concomitance, leur fécondation réciproque qu'il faut interroger, d'autant plus qu'elles se trouvent fortement soulignées par l'allitération : «Fougère, filigrane/ des fondations fanées» (*À perte de vue*, p.97). On réservera le même traitement à l'oxymore, où s'affrontent pour réciproquement s'exalter les antonymes : «plénitude du vide» (*Coma des sourdes veillées*, p.49), «seul oubli qui se souvient» (*Alliages*, n.p.), «s'incendier de fraîcheur» (*La Parole sans lieu*, p.8), «fibule de lave ouvrant à tout accès» (*Afin que tout soit de retour*, p.17), «Tout, trompeusement vrai» (*À perte de vue*, p.116), «cavité comble» (*Continuum*, p.48), «giration immobile» (*Ce qui est*, p.172). Le poète sait quelle est la fonction de l'oxymoron : «Langue [...] obscure nous éclairant» (*L'Enracinée*, p.36) et, malicieusement, il en «commet» deux puis (d)énonce la figure de rhétorique en une anagramme presque impeccable (paroxysme) : «Ce qui appelle se tait./ Ce qui attire sépare./ unit à un ordre en dispersion/ un paroxysme sans fin...» (*Le Point radiant*, n.p.). Quand faire c'est dire, pour inverser le titre de J.-L. Austin : *Quand dire c'est faire*<sup>10</sup>.

Résurgence exceptionnelle de l'alexandrin (on n'en compte, par recueil, jamais plus de dix, très dissimulés ; ainsi dans *Personne* : «La beauté préside toujours au sacrifice [...]. Yeux fermés, certains bruits font surgir des lueurs» p.26), au milieu de vers brisés, désarticulés, démantibulés : comme l'affirmation discrète d'une certaine stabilité de la tradition poétique, par ailleurs malmenée.

Quant aux livres, enfin, on placera leurs titres sous l'invocation de l'un d'entre eux, *Alliages* (qui dit soudure et liaison) ; ils s'organisent en maints répons pour dessiner un réseau thématique sur lequel nous aurons à revenir : la musique (*Orphéon*, *Musique*, *Étude pour les deux mains*), le regard (*Éclaireur*, *À perte de vue*, *Regarder sans voir*), la solitude (*Hors*, *Personne*, *Parlant seul*), l'absence-présence (*Coma des sourdes veillées*, *La Parole sans lieu*), l'unité (*Le Point radiant*, *La Forêt en fragments*), la quête (*Traverse-Pierre*, *Terre ultime*), entre autres.

...un commencement [...] où il n'y a pas de commencement  
(*Continuum*, p.76).

Conscience, certitude, évidence d'une éternité ; ou plutôt, d'une palingénésie affirmée par l'ouverture («...qui ne commence pas ici/ ni ne s'achève» (*L'Enracinée*, p.9), et la clôture de *L'Enracinée* («C'est là qu'est né. Là/ que sans fin s'apprête», p.70) ; invoquée par ce titre : *Afin que tout soit de retour*. Confirmée enfin par la prolifération, dans *Ce qui est*, des participes présents («Où des morts/ tenant/ quelque chose/ devant la mer» (p.51) — «Vissant/ dans toute la colonne,/ dans l'urètre» (p.53) — «Où le lointain/ réfractant/ son propre retard» (p.61) ; cinq textes, en enfilade, commencent par «étant» (pp.161 à 165) et quelques autres, en aval, poursuivent sur le même ton litannique (pp.168, 173, 174) pour redoubler ce que nous avons lu, six ans plus tôt, dans *Hors* : les dix anaphores de «étant» en

<sup>10</sup> J.L. AUSTIN, *How to do things with words*. Trad. fr. : *Quand dire c'est faire*. Paris, Le Seuil, 1970.



incipit du texte (pp.71-75). Confirmée, en effet, car le participe présent est incapable, à lui seul, de nous fixer dans une époque déterminée ; pour ce faire, le contexte (par exemple : «Je la revoyais/ revois/ reverrai toujours se promenant au bord de l'étang») est indispensable ; autrement dit, le participe présent employé seul nous installe dans une espèce de présent intemporel, ou éternel, comme on voudra, et me semble remplir la même fonction que celle des didascalies théâtrales (par exemple dans *L'Alouette* d'Anouilh : «La scène est d'abord vide. Les personnages entrent par petits groupes...») : réactualiser indéfiniment le présent. De sorte que l'avant ne se distingue plus de l'après ; mieux : il le rejoint et dans le même mouvement l'annule ; une fécondation illimitée s'opère, sans que pour autant s'oblitére la mémoire : «Une salamandre/ voit en mémoire/ la pluie sur le solutréen...» (*Le Point radiant*, n.p.). Certes, nous ne nous baignons pas toujours dans le même fleuve ; aussi sommes-nous ce que nous avons été et ce que nous serons. L'éternité des morts rallie celle des vivants ; ils vivent en nous, nous vivons en eux : «l'exercice poétique est côtoisement de la mort», écrit Jean Roudaut à propos de René Char<sup>11</sup>.

Cette double postulation — vers le passé ; vers le futur — serait-elle apaisante, anesthésiante ? Puisque «nous sommes déjà venus» (*Le Point radiant*, n.p.), puisque notre mémoire fœtale nous replace toujours dans l'antérieur, il semblerait que le monde ne bouge pas — c'est bien ce dont nos sens abusés nous assurent : «giration accélérée/ jusqu'à la ressemblance avec/ l'immobilité absolue» (*Le Point radiant*, n.p.).

Écrire, dès lors, tenterait de nous renvoyer à la fois à un «avant d'être» et à un «après être», dans une indistinction temporelle, un «hors-temps» ou un «non-temps» qui ferait table rase de nos catégories passé — présent — futur, sauf à en signaler les interférences («...le plus neuf et le plus ancien/ se pénètrent dans le même corps...» (*Le Point radiant*, n.p.) ; écrire pour composer une «langue neuve» (*La Parole sans lieu*, p.8), une «langue à venir» (*L'Enracinée*, p.14), «jamais parlée» (*Continuum*, p.10), «comme si la vraie langue se rêvait encore» (*Parlant seul*, p.109), certes, mais composer dans le même mouvement une langue qui n'ait rien renié, oublié de la langue des ancêtres : «Éructations, gloussements, clappements, crachetées, tisselures, dégluteries, piaulis, toussis, vagices, ahanements, bupulations, huées, hoques, chaplis, hurtis, succades, ululâdes, flûtis, glabuterries, frauquages, groûles, lallations : nostalgie persistante, après des milliers d'années d'écriture, d'un langage archaïque, vierge, auroral» (*id.*, p.9) ; écrire, «non pour définir, mais pour indéfinir» (*id.*, p.56). Voilà pourquoi la parole est «sans lieu» ; ajoutons : extemporelle. Héraclite, souvent qualifié d'«obscur», affirmait que les contraires se valent, puisqu'ils ne peuvent subsister l'un sans l'autre (l'arc naissant de la tension réciproque entre le bois et la corde) ; par conséquent, les éléments opposés sont en même temps identiques : la mort naissant de la vie, et l'inverse ; le processus de la division supposant et impliquant celui de la réunification — ainsi à l'infini.

<sup>11</sup> J. ROUDAUT, «Les territoires de René Char», dans *Œuvres complètes*, op.cit., p.XXIII.

Hubin n'en finit pas de le prétendre : «L'absence/ qui est toujours/ présence» (*Le Point radiant*, n.p.) ; «la lumière qui est cécité» (*Continuum*, p.11) ; «ce qui est, ce qui n'est pas, consubstantiels» (*id.*, p.74) ; «où divise/ s'assemble l'épars» (*Afin que tout soit de retour*, p.40) ; «ce qu'il y est dit/ ce qu'il y est tu/ chantent/ indistincts» (*L'Enracinée*, p.15) ; «À l'aube un fil invisible/ coud le dedans et le dehors» (*Le Point radiant*, p.119) ; «soudure à la limite où flambent le même et le contraire» (*Épitomé*, n.p.).

Témoignent de cette indistinction, de cette fusion, d'une part quantité d'images récurrentes, qui s'inscrivent toutes sous le signe du rond (anneau, axe, centre, cercle, fontanelle, rotation) ; d'autre part des ressources stylistiques, syntaxiques, voire typographiques, tout à fait particulières (importance des ligateurs ; tours oxymoresques ; transfert d'une catégorie de mots à une autre ; foisonnement de l'indéfini ; ponctuation très personnelle ; utilisation du blanc).

«Danger de l'image [...]. Une image qui n'est pas création (révélation et énigme à la fois) n'est au réel que ce que l'écho est au son» (*La Forêt en fragments*, p.46). Pour le moins est-elle tentative de saisie (par effraction ou voyeurisme, aussitôt châtiés) de «ce qui est». La punition consiste en ceci : ce qui vient d'être donné, par fulgurance, ce «cogito sporadique» (*Parlant seul*, p.102) est aussitôt repris. La foudre, l'arc électrique, un bref, très bref instant rejoignent le dispersé et on a «l'impression une seconde/ d'avoir vu» (*Le Point radiant*, n.p.). D'où la stupeur dont Hubin témoigne pour lui-même — la poésie doit «devenir sa propre stupeur» (*Parlant seul*, p.17) — et pour d'autres : Julien Gracq chez lequel «chaque chose se fait signe et stupeur» (*id.*, p.23) ; Silvia Baron Supervielle chez laquelle on ne trouverait pas «une image où n'irradie le sens de la stupeur...» (*id.*, p.107). «Le poème est d'abord silence, bouche bée devant l'univers» (*En marge du poème*, p.1).

Nous avons (trop) brièvement indiqué quelles images, et placées sous quelle invocation, disent la conjugaison, puis l'amalgame. En voici l'inventaire, certes non exhaustif.

L'anneau. Il tourne, gaine, enserre ; il est «l'O qui joint dans la fin et le début...» (*Continuum*, p.12). On (qui ?, demandera-t-on, ouvrant ainsi l'interminable série des questionnements) a fini par le rompre, sans doute en raison de la faiblesse de notre imagination, de l'imperfection de nos perceptions. S'est rompu l'anneau qui sanglait les contraires. Pour être «ressoudé» (*L'Enracinée*, p.40), puisque l'hiatus appelle dialectiquement la continuité, et enclore, inclure derechef le minuscule et l'incommensurable : «La coquille d'un escargot/ est l'escalier d'où s'élève/ la spirale des galaxies» (*Afin que tout soit de retour*, p.36). L'anneau convoque la rotation et l'axe ; quand le vertige confine à l'immobilité, tout se rassemble et se fige dans un ordonnancement lumineux du monde : «toutes les vagues autour d'un axe» (*Le Point radiant*, n.p.). Toute la vie, toutes les vies dans une fontanelle, une petite fontaine où s'exprime le temps : «On passe en nous, à travers les fontanelles» (*Le Point radiant*, n.p.). La courbe se referme pour faire se rejoindre l'aigu et le grave, le pur et l'impur, l'ombre et la lumière, la solitude et le lien, le connu et l'inconnu, le vif et le fossilisé, le dedans et le dehors, le deux et l'un ; la «substance divisée» (*L'Enracinée*, p.63) se rassemble, «unissant l'image émietée...» (*À perte de vue*, p.84).



La poésie de Hubin est recherche du centre, du point focal : «De biais, comme par cercles de plus en plus tendus, se resserrant — une particule, un point de condensation» (*Hors*, p.94). Elle s'organise à l'imitation des pierres levées de l'âge de bronze, à Stonehenge, qui désignent un point de convergence. Quête inlassable («Perce jusqu'au centre, regard» (*L'Enracinée*, p.60), puisque «le centre n'est jamais né» (*Personne*, p.87) ; traduisons : reste à découvrir. Par une entreprise de forage, par la spirale et par la vrilie — «Où le son forant, concentrique...» (*Hors*, p.23) —, par ondes de plus en plus serrées, le poème s'efforce d'atteindre ce qui aimante, ce qui irradie — le «rougeoisement du brasier central» (*Personne*, p.39). L'accès en est embarrassé par les «troupeaux de laines du brouillard» (*La Parole sans lieu*, p.28). Phénomène de vaporisation : l'eau est fréquemment, chez Hubin, ce qui se disperse en gouttelettes minuscules. On y associera le phénomène de la pulvérisation : celle des éléments : limaille, particules, brins, tessons, micassures, éclats, «agglomérats de poussières, paillettes» (*Le Point radiant*, n.p.) ; celle du poème : les pages 71 à 75 de *Hors* donnent à lire des séquences d'un ou de deux mots. Rosées, vapeurs, brumes, buées, fumées, embruns, bruines, haleines *brouillent* la vision, et l'on acquiesce lorsque certains (dont Francis Edeline) comparent les poèmes de Hubin à des *brouillons* : textes lacunaires, interrompus, approximations ; imminence («au milligramme immatériel au fond des prés» (*Hors*, p.23) — «millimètres de convergence illuminée» (*id.*, p.37) — «Une millième fraction d'intervalle entre les fibres» (*id.*, p.92) d'autant plus désespérante que persévéramment désirée. Approche — dérobade, comme en un jeu amoureux ; comme une pulsation, «diastole de l'univers, systole du grand retour» (*Parlant seul*, p.101), tout s'offre et se dérobe à la fois.

Qu'à cela ne tienne : le centre *irradie* ; tel est le premier mot de *Personne* : «Irradiation du noyau de chaque chose...» (p.9). Dissipés les brouillards, il faut se faire voleur de feu, toujours inassouvi, et briser l'écorce, la gangue, la bogue afin d'atteindre le centre obsédant, le «point où ensemble/ tout naît,/ se détruit» (*Le Point radiant*, n.p.). En astronomie, le «point radiant» est ce point du ciel d'où paraissent provenir les météores, les étoiles filantes. Et dans le recueil éponyme, ce n'est plus seulement notre planète qui est sondée, mais le cosmos ; le lointain et le proche se rejoignent quand aux constellations stellaires correspondent les «constellations de cellules au microscope» (*id.*).

Il ne faut pourtant pas se bercer d'illusions : l'écriture, la poésie est un opiniâtre «malgré tout» ; malgré l'opacité, la pesanteur et le refus. Il faut se montrer «silencieux à l'approche/ de l'échange» (*Afin que tout soit de retour*, p.35). «Il s'agit de détourner le silence. De le faire entendre tout autant» (*Parlant seul*, p.11). Se préservant du simulacre, cette œuvre est tout entière invitation au silence : «Se taire. Alors seulement les choses *redeviendraient*» (*Personne*, p.11). En même temps qu'à la cécité : «Diamant qui ne brille qu'aux yeux bandés» (*id.*, p.15) — «Voir dans l'aveugle, voir aveuglément» (*id.*, p.19). Dans le silence recueilli, dans une espèce de pressentiment soyeux, *ça* parle, *ça* regarde. Leçon d'humilité. Leçon de détachement : «apprends-moi à tout perdre», implore *Le Point radiant* ; «ne plus jamais appartenir», intime *Personne* (p.70) ; «sans appartenir», confirme *Ce qui est* (p.22). La perte se transmue en don, ce que répète *Personne*.

Alors, mais alors seulement, se manifesteront les indices, les traces. À travers le vide, l'agonie, la nuit, «des signes s'échangent, qu'on n'a pas vus» (*Afin que tout soit de retour*, p.32). Par fatigue, parce que les apparences sont souvent trompeuses, parce qu'il s'agit de capter le minuscule, le poudroïement, le clignement, la vacillation, le cillement, la vibration, l'égouttement. Il faut lire l'imperceptible, il faut entendre le silence, il faut accueillir l'incommensurable. Longtemps épiées, les choses alors répondent ; la fracture, l'intervalle sont sur le point de se réduire ; ce qui est séparé se rejoint. Puis se dissout.

Passage. Le poète ressemble au narrateur du *Partage des eaux* (le titre espagnol est plus éloquent : *Los pasos perdidos*, «les pas perdus») d'Alejo Carpentier, qui ne retrouve plus le signe indiquant l'entrée dans la forêt vierge : «Somnambule parcourant/ le musée de nos parjures,/ retrouveras-tu la marque/ qui indique le passage ?» (*Coma des sourdes veillées*, p.69). Comme si le signe était «à jamais différé» (*La Parole sans lieu*, p.35). Passerelle. Col. Arche. Voûte. Où est le gué «où nous sourit l'être» (*À perte de vue*, p.88) ? Il faut marcher vers ce qui manque, être «un marcheur extraordinaire» (*Continuum*, p.10).

Aussi bien avons-nous mis en évidence la leçon d'humilité que nous dispense l'œuvre ; qu'elle se fait à elle-même : «Nous marcherons loin de nous, loin de tout savoir qui ne soit pas [...] liturgie ignorante» (*La Parole sans lieu*, p.7). Dans son essai sur le poète Pierre Gabriel, Hubin écrit : «Toute réelle poésie interroge plus qu'elle ne répond...» (*Pierre Gabriel*, p.15). En témoigne, par un ressassement inépuisable, sa propre poésie : elle interroge sur le «qui ?», le «qu'est-ce que ?», sur le lieu et le temps, sur le «comment dire ?», sur le chemin à emprunter ; elle ausculte, elle éprouve la vigilance et la fidélité de son ouïe et de son regard ; l'identité et l'apparence ; le locuteur et l'interlocuteur ; l'inouï, l'in audible et l'imperceptible. Est-ce une «quête sans but» (*Personne*, p.17) ? Il semble plutôt que ce que le poète cherche c'est, pour reprendre les mots de Michel Leiris, «ce qu'est ce qu'il [je] cherche»<sup>12</sup>. Désir du désir. En une «gaste terre» frappée de malédiction, le poète entreprend une errance (Claude Louis-Combet parle justement du texte de Hubin comme d'une «chose erratique») déterminée par un irrémédiable sentiment de manque.

Y rencontrera-t-il un guide ? Quel intercesseur, quel *adelantado* ? (Qu'on ne s'y méprenne pas : on se situe évidemment ici à mille lieues du grand-guignol des sectes et gourous de tout poil !) Celui longuement invoqué par *La Parole sans lieu* ? Qu'advviendrait-il si, au retour des brouillards, le «maître tournait son visage» (*La Parole sans lieu*, p.29) ? Tant d'êtres, dans *Le Point radiant*, *Personne*, *Hors*, *Continuum*, *Ce qui est*, qu'on ne voit que de dos ! «Ceux que nous aimions apparaissent les yeux tournés...» (*Le Point radiant*, n.p.). Inaccessibles, inabordables, indéchiffrables. Sur les crêtes, les à pic. Chus dans des gouffres, des béances, des précipices : «Et celui qui déjà n'est plus/ parle seul dans la profondeur...» (*L'Enracinée*, p.14). Nous sommes immobilisés à l'orée, à la lisière ; condamnés à seulement frôler, côtoyer, longer «le seuil/ que nous ne pourrions pas franchir» (*Afin que tout soit de retour*, p.17).

<sup>12</sup> M. LEIRIS, *op.cit.*, p.640.

Si près, semble-t-il ; et soudain si loin. Le poème confronté à cette évidence : il est «une asymptote qui s'efforce, et seulement s'efforce, à la tangence : «Poussière où résonne ce qu'elle ne touche pas» (*Ce qui est*, p.27)<sup>13</sup>.

*Une écriture suppressive...*  
(*Parlant seul*, p.114).

On voudra bien ne pas perdre de vue, entreprenant maintenant une étude stylistique de l'œuvre de Christian Hubin, que celui-ci est aussi philologue et romainiste. Je veux dire que son écriture est constamment mise sous la haute surveillance d'un spécialiste de la langue ; ce dernier, d'une part, veille à ce qu'un trait particulier ne s'abâtardisse pas en tic ; par ailleurs, il exerce une activité critique non négligeable sur les œuvres des autres — cette «poésie critique» qui est le genre, peu pratiqué, note Francis Edeline (il cite Jaccottet et Ponge), de *Parlant seul*.

Dès lors, les particularités qu'on pourra mettre en lumière pourront s'avérer triplement intéressantes : d'abord, évidemment, parce qu'elles sont des idiosyncrasies ; en second lieu si elles relaient une thématique ; en troisième lieu parce qu'elles auront reçu le *nihil obstat* du censeur plus haut évoqué ou, plus précieux encore, parce qu'elles auront échappé à sa vigilance.

Je sais, pour en avoir reçu (et, pourquoi le taire ? savouré) la confiance, que Christian Hubin ne s'était jamais aperçu (et pourtant, *L'Enracinée...*) qu'il opérât le transfert de fort nombreux adjectifs depuis leur catégorie d'origine jusqu'à celle du substantif : il lui suffit de les faire précéder d'un déterminant. Depuis *Coma des sourdes veillées* et *Demeure consumée* (1973), de tels transferts sont considérables : mon relevé (non exhaustif) recense 135 occurrences, des recueils précités à *Ce qui est*.

Parce que ce n'est pas ici le lieu de se livrer à une analyse proprement linguistique du phénomène, je me contenterai, en premier lieu, d'en citer les apparitions dans *Ce qui est* : le trahi (p.9), l'ignoré (p.29), l'inerte (p.52), l'intrinsèque (p.74), l'immobile (p.76), l'extrême (p.86), l'impensé (p.102), le pensable (p.106), l'identique (p.110), l'apparu (p.133), l'insubstantiel (p.141), le suprasensible (p.143), l'extrême (p.145), le fondamental (p.176), le minuscule (p.195), l'inconçu (p.197), l'ultérieur (p.203), l'interrompu (p.207), l'interne (p.232), le perdu (p.243), l'inapparent (p.247), l'immense (p.269), l'intermédiaire (p.271). Beaucoup plus rarement : l'adverbe («la plus que tout au monde» — *L'Enracinée*, p.25), l'adjectif précédé d'un adverbe d'intensité («le si bas qu'on l'entend monter» — *Le Point radiant*, n.p.), l'adjectif en fonction de complément d'adjectif («secoués d'immobile» — *Hors*, p.47), l'adjectif précédé du déterminant partitif et d'une locution adverbiale («du plus en plus compact» — *Hors*, p.59), l'adjectif précédé du déterminant possessif («à notre large» — *Coma des sourdes veillées*, p.91), tous ces mots sont devenus des noms.

<sup>13</sup> P. CHARLES, «Le poète et l'asymptote», dans *Le Carnet et les instants*, 15 nov. 95, n°90, p.48.

En second lieu, je soulignerai que la critique s'est largement accordée pour qualifier la phrase du poète de « nominale » ; les verbes y sont, c'est vrai, relativement rares. Ainsi Pierre Romnée : « L'absence fréquente du verbe — catégorie grammaticale et ontologique — signifie-t-elle qu'on ne peut atteindre l'Être, mais seulement le Phénomène ? »<sup>14</sup>.

Je rappellerai enfin, en grammairien, qu'en français la catégorie du verbe est celle qui, par excellence, exprime du temps ; que la catégorie du nom (que l'école a longtemps appelé substantif) permet de nommer choses et êtres, ensuite de parler d'eux pour dire quel espace ces « substances » occupent dans le monde. Quant à l'adjectif, le linguiste Gérard Moignet prétend qu'il est « un nom au même titre que le substantif : il dénomme, en effet, les données de l'expérience. La différence, fondamentale, est que ce qu'il dénomme n'est pas destiné à ne s'appliquer qu'à ce qu'il évoque, mais au contraire est voué à se porter sur une autre donnée de l'expérience »<sup>15</sup>. Aussi parle-t-on, à l'invitation de l'excellent Gustave Guillaume, d'« incidence interne » du substantif, et d'« incidence externe » de l'adjectif. L'entreprise de Christian Hubin me paraît dès lors fort claire, même et surtout s'il n'en a pas... claire conscience : il veut rendre évident pour tous ce qui ne l'était que pour quelques-uns, à savoir que l'adjectif est, non pas seulement un nom, mais un « substantif », qui désigne une « substance » particulière, propre, identifiable — une « chose » ou un « individu » qui contribuent à occuper le monde ; par conséquent, à diminuer d'autant le vide, les interstices, les fissures par lesquelles « ce qui est » se dérobe. Je suspecte d'ailleurs Hubin d'avoir été, quoiqu'il s'en défende, assez conscient du dessein poursuivi pour que lui échappe (?), dans *Le Point radiant*, cette expression : « l'opaque transsubstantié », où une première lecture distingue bien que l'ombre s'est transmuée en lumière, mais où une seconde lecture, plus soupçonneuse, prétend que le poète manifeste, *volens volens*, mais explicitement, la « substantification » de l'adjectif. Plus encore : bon nombre d'adjectifs substantivés comportent le préfixe négatif *in-*, qui renvoie au manque, ou à l'impossibilité d'être (l'indélébile, l'irréversible, l'incalculable, l'impensé, l'immaculé, l'informulé, l'indentifié, l'incrée, l'irrévélé, l'inconnaissable, l'ininterrompu, l'inanimé, l'irrespiré, l'inentendu, l'inaltéré, l'inconçu, l'inaudible, etc.) ; un seul (l'exsangue) exprime l'exclusion ; d'autres (le ruiné, la consumée, le disparu, le refoulé, par exemple) évoquent la cessation ou la disparition. De telle sorte qu'on peut parler, dans ces cas, d'une substantification à la deuxième puissance!

Les mots, comme le pensaient Sapir et Whorf, créent le monde. Nommer le monde et assurer (fût-ce par baroquisme — et le mot n'est pas péjoratif) à des mots qui n'en bénéficiaient pas encore (ici les adjectifs) le statut de « substantif », c'est faire œuvre de démiurge, c'est en même temps tenter de dissiper une angoisse existentielle, patente et permanente, nous l'avons montré, chez Hubin — celle provoquée par le manque, « cavité que rien ne comble » (*Hors*, p.22).

<sup>14</sup> « Rencontre avec Christian Hubin », dans *Sources*, n°13, déc. 93, p.165.

<sup>15</sup> *Systématique de la langue française*. Paris, Klincksieck, 1981, p.42.

S'associent à cette entreprise ce que j'appelais précédemment des «ligateurs» ; que de poèmes débutent par des coordonnants, des subordonnants, des prépositions, des pronoms relatifs. Tous dépourvus d'antécédents : pas de principale dont dépende une subordonnée (on dira aujourd'hui : pas de matrice, ou de phrase, dont dépende l'enchâssée, ou la sous-phrase) ; pas de verbe, ni de nom, dont dépende un complément. Quelque chose, qui précède, nous est dérobé ; ou n'est-ce pas plutôt ce que le poète ne distingue pas lui-même ? Résistent le plus vigoureusement les ligateurs : c'est qu'ils ont en charge le remailage du tissu qu'est étymologiquement le texte ; en charge, par conséquent, de ravauder le monde, d'en boucher les trous, les «régions lacunaires» (*L'Enracinée*, p.10). Le travail de la remailleuse, le travail du poète est un travail de Sisyphe (heureux ?).

Car les blancs que font méchamment (quels ?) oiseaux — comme la maille d'un bas qui file — piquent le tissu, prolifèrent, s'y agrandissent : ainsi, dans *Hors*, huit pages blanches (pp.24-26, 48-50, 69-70) ; dans *Ce qui est*, deux pages blanches (pp.132 et 156). C'est Italo Calvino qui, me semble-t-il, explique ce phénomène de la manière la plus perspicace : «Voici donc qu'un roman si finement tissé de sensations se présente à toi tout à coup crevassé d'abîmes sans fond : comme si, justement, l'ambition de restituer la plénitude de la vie révélait le vide en-dessous»<sup>16</sup>.

Vide signalé par ce que l'écriture a émondé (Rimbaud, dans *Une saison en enfer*, agissait de même) ; «une écriture lacunaire, elliptique : le mot manquant renvoie au manque — où s'illustre la vertu d'un certain solipsisme»<sup>17</sup>. Manque, le poème «ne répond que par un autre manque» (*La Forêt en fragments*, p.212). La ponctuation prend sa part (l'absence de ponctuation, une seule fois pratiquée, dans *Le Chant décapité la nuit*, est aussitôt abandonnée !) dans cette désignation de la coupure, d'une «perception tronquée» (*La Forêt en fragments*, p.89) ; dès *Éclaireur*, des points de suspension inaugurent certains poèmes, et *L'Enracinée* commence par eux. Dans *Continuum*, parmi 70 proses, sept débutent par un tiret, quatorze par des points de suspension, deux par une minuscule ; sept se terminent par un tiret et, dans ce cas, les cinq textes suivants commencent par le même signe, les deux autres par deux points. Rimbaud, encore, fut un poète du tiret ; ce signe, note Pierre Romnée, est «la segmentation que l'écriture tente à la fois de dire et de combler»<sup>18</sup>.

L'ellipse, où manquent l'amont et l'aval, est tout ensemble manifestation et cause de la vitesse de l'écriture, elle-même provoquée par la fulgurance («Éclair entre les bords nus des analogies» — *Personne*, p.24), le surgissement, l'instantané de ce qui est à dire ; la poésie étant «cette chose fascinante et toujours à poursuivre parce que jamais tout à fait saisie» (Michel Leiris), il semble on ne peut plus cohérent que le poème se miniaturise. *Personne* (1986) est composé de paragraphes ; les pièces qui constituent *Hors* (1989) sont plus courtes encore ; parmi les septante proses de *Continuum* (1991), les plus longues atteignent dix-huit

<sup>16</sup> I. CALVINO, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Paris, Seuil, coll. Points, 1981, p.48.

<sup>17</sup> P. CHARLES, «Continuum de Christian Hubin», dans *Littérature et enseignement*, (Bruxelles), n°10, sept. 94, pp.12-13.

<sup>18</sup> *Op.cit.*, p.172.



lignes, quand la plus courte tient en une seule ; les 270 poèmes minuscules de *Ce qui est* (1995) comptent au plus trente mots. Extrême contraction, comme un spasme, de l'énonciation ; quand le poète exige de son poème «qu'il soit séisme» (*La Forêt en fragments*, p.48), il substitue à une syntaxe ordonnée, «étanaisante», l'«irruption», le «surgissement» (*Parlant seul*, pp.69, 56).

«Quelque chose dans l'étendue/ point lentement» (*À perte de vue*, p.73). «Quelque part un ruisseau est un toit sur le silence...» (*Afin que tout soit de retour*, p.20). «Quelqu'un à tâtons descend les étages...» (*L'Enracinée*, p.11). Indétermination de l'objet, du lieu, de l'individu, car ces indéfinis ne sont jamais anaphoriques. Ajoutons-y les innombrables «ce que», «celui qui», «ce qui» ; les «nous», «l'autre», «eux», «on», «les mêmes» de *Continuum*. Si à ce point se refusent au poète les identificateurs, c'est en raison de la fugacité de la perception et de son enregistrement ; ce que le poème traque se dérochant aussitôt qu'apparu («le verbe, par exemple, explique Hubin <sup>19</sup>, dit l'être, et je me sens de moins en moins capable de l'exprimer»), il n'étonne pas que le poème nous laisse dans le vague, à travers le paradoxe d'un non-dit qui dit.

Et qui chante, en guise de contrepoint, malgré l'abrupt syntaxique (la structure de la phrase apparaissant comme une mise en abyme de la pensée émise : «Avant que rien aucun/ sans liaison avec/ aucun phénomène» (*Hors*, p.28), malgré l'abandon du vers régulier. Hubin est mélomane (son recueil *Musique* est un hymne à celle-ci), il avoue le regret de n'avoir pas été compositeur («moi-même devenu musique et main qui la dirige» (*Musique*, n.p., «Symphonie intérieure») ; la musique lui est une passion, et même une incitation à écrire ; c'est ainsi qu'il qualifie la composition de *Parlant seul* de musicale, faite de rappels thématiques et d'alternance de rythmes. On ne peut qu'être frappé du souci constant des sonorités de la langue que manifeste l'œuvre ; chez d'autres, Hubin se dit sensible à l'art «de lisser la langue, d'en embuer les arrière-fonds de *sfumature*. Verlaine, Follain, Schéhade...» (*Parlant seul*, p.127). Chez lui foisonnent les allitérations et les assonances : «Fracas des freux, des dragues/ dans l'envol effilant les frênes...» (*Alliages*, n.p.) ; «incestueux, nous incisons le centre» (*La Parole sans lieu*, p.41) ; «l'épouse peureuse où se pose/ le grand papillon préféré» (*Afin que tout soit de retour*, p.19) ; «glas muet, déglutition glauque/ glande engloutie» (*À perte de vue*, p.91) ; «une fine fumée infirmière» (*Personne*, p.55). Jusqu'à faire se dévider le fil soyeux ou sarcastique de la paronomase : «Le vide sous coque de Max Jacob. Le stuc coquet de Cocteau» (*La Forêt en fragments*, p.64) ; «Évidence, viduité, évidence» (*Parlant seul*, p.71) ; «Langue, lange qui nous tait» (*L'Enracinée*, p.36) ; «sois le guide aiguisé des eaux» (*Afin que tout soit de retour*, p.23) ; «Limés lames de fond limaille d'âme publique...» (*Terre ultime*, p.39). Pareil jeu est rien moins qu'innocent ; se manifeste sur le plan phonétique la détermination avérée sur le plan syntaxique : tandis que les ligateurs tentent de repriser les innombrables déchirures de ce qu'il est abusivement convenu d'appeler le réel, les échos, les séquences sonores s'emploient à gommer le rugueux, le hérissé de la phrase.

<sup>19</sup> Dans «Rencontre avec Christian Hubin», *art.cit.*, p.166.



*Le centre n'est jamais né*  
(*Personne*, p.87).

«Toute l'aventure de la poésie moderne consiste en cette «traque» d'un monde sans cesse absent, dont la présence est pourtant là, «l'aventure à travers l'écrit, de l'être à sa propre poursuite»<sup>20</sup>. Quête du Graal (le parcours de Perceval deviné dans *La Fontaine noire*), du sacré, questionnement métaphysique — comme on voudra. Cette œuvre est en élaboration constante : incertaine, secrète, acharnée à sonder les profondeurs, à en ramener des indices ; déçue et déceptive puisque le sens échappe. Mais acharnée, car quelque chose, ailleurs, nous parle de ce que, anesthésiés, anuités, pétrifiés par le froid (*L'Enracinée* tout entière est glacée), nous entendons mal, par bribes. Errant dans «le pays sans réponse» (*Alliages*, n.p.). Mais aiguillonnée par la «certitude que tout existe/ en attente» (*La Parole sans lieu*, p.11).

Reconnaissant chez d'autres ce qui constitue son moteur essentiel ; ainsi ce que Hubin écrit de Pierre Gabriel : «Aussi certains mots semblent-ils susciter aussitôt leur négation. Comme si rien, jamais, n'était acquis [...] : lutte poursuivie dans un antagonisme sans fin, déchirement entre deux pôles, désarroi devant les visages contradictoires d'une même réalité, sans cesse perdue» (*Pierre Gabriel*, pp.40-41).

D'où ces textes que l'on peut juger peu «fréquentables» — comme si un poème émouvait par sa perfection formelle ! Ces fragments (dont on n'oubliera pas qu'ils sont, étymologiquement, des résultats de fractures) comme des énigmes, apostés aux frontières, aux marges divorcées de «ce qui est» — qui surgira peut-être de surcroît. Où le lecteur, outre sa tâche de lecteur, s'en voit confier une autre : celle de pressentir, de deviner, comme l'y invite ce titre, *Continuum*. Tous les sens de l'«éclaireur» se trouvent sollicités : nerfs, ouïe, tympan, lèvres, peau, tripes, œil, bronches qu'on lit dans *Alliages*. Écrire et lire tentent d'arracher du sens à l'obscur, sans que pour autant le poète s'illusionne sur ses misérables pouvoirs : il serait impertinent (au sens strict) de considérer Hubin, cet anonyme qui refuse de dire «je», comme un mage, un voyant d'on ne sait quel ésotérisme ; je renvoie à ce sarcasme : «Les voies de la vérité demeurent impénétrables. Mais beaucoup lui font un toucher rectal» (*Parlant seul*, p.106). Car «qui écrit ne se sent pas aimé des mots. [...] Avec l'urgence de dire, le frappe la même aphasie. [...] Celui qui écrit mime d'abord. Il est le lapsus muet. Il est l'orphelin de la langue» (*Parlant seul*, p.103). Mais cet «immense balbutiement» (*La Forêt en fragments*, p.128) fonde sa fragile grandeur, celle de l'audacieux solitaire en quête de «paroles hautes» (*La Parole sans lieu*, p.7), du «sourcier des nappes muettes/ envahies de désir» (*Coma des sourdes veillées*, p.24).

<sup>20</sup> J. DE CHAUVERON, «Christian Hubin, *La Forêt en fragments*», dans *Études*, (Paris), avril 1988, p.554.

## Cœuvres

- Orphéon. Bruxelles, Lettres 55, 1962.  
 Épitomé. Bruxelles, Lettres 55, 1962.  
 Étude pour les deux mains. Peintures de Ray Graf. Liège, 1964.  
 Musique. Eaux-fortes de Marc Laffineur. M. Laffineur éd., 1964.  
 Soleils de nuit. Avec un hors-texte de M. Laffineur. Liège, Marche romane, 1964.  
 Prélude à une apocalypse. Bois gravés de M. Laffineur. Liège, M. Laffineur éd., 1966.  
 Le Chant décapite la nuit. Bruxelles, Henry Fagne, coll. Espaces, 1968.  
 Messe pour une fin du monde. Bruxelles, Éd. Le Thyse, 1969.  
 Terre ultime. Bruxelles, H. Fagne, coll. Espaces, 1970.  
 Traverse-Pierre. Paris, Edmond Thomas, coll. Plein chant, n°6, 1971.  
 En marge du poème. Préface de René Ménard. Baslieux-Thionville, Jean Vodaine éd., coll. Le Temps de dire, 1972.  
 Coma des sourdes veillées. Dessins de Robert Varlez. Liège, Les Lettres belges, 1973.  
 Pierre Gabriel. Rodez, Éd. Subervie, coll. Visages de ce temps, 1973.  
 Demeure consumée. Condom, Pierre Gabriel éd., La presse à poèmes, 1973.  
 Alliages. Lithographies de Félix Roulin. Liège, Atelier de l'Agneau, 1974.  
 La Parole sans lieu. Suivi de Demeure consumée. Veilles de Lavaur, La Fenêtre ardente, 1975.  
 Dans le blanc. Losne, Thierry Bouchard éd., 1978.  
 Éclaireur. Awan-Aywaille, Éd. Fond de la ville, 1979.  
 Regarder sans voir. Genève, Puyraimond, Éd. de Présence, 1979.  
 Afin que tout soit de retour. Losne, Th. Bouchard, coll. Terre, 1981.  
 La Fontaine noire. Frontispice de Claude Faivre. Losne, Th. Bouchard, 1983.  
 À perte de vue. Précédé de L'Enracinée. Marseille, Éd. Sud, 1983.  
 La salutation aux présences. Encres de Chine de Marc Pessin. Saint-Laurent-du-Pont, Éd. Le verbe et l'empreinte, coll. Symbiose, 1984 (repris dans *Personne*).  
 Personne. Paris, José Corti, 1986.  
 Le Point radiant. Dessins de Claude Faivre. Poitiers, Hautécriture, 1986.  
 La Forêt en fragments. Paris, José Corti, 1987.  
 Hors. Paris, José Corti, 1989.  
 Continuum. Paris, José Corti, 1991.  
 Parlant seul. Paris, José Corti, coll. En lisant en écrivant, 1993.  
 Ce qui est. Paris, José Corti, 1995.

## Essais

- «Un poème d'aujourd'hui, Analyse textuelle et génétique», *Cahiers d'analyse textuelle*, (Liège), tome 5, 1963 (en collaboration avec Aletta Grisay-Ebbeler).  
 «Introduction à la lecture d'Achille Chavée», *Cahiers d'analyse textuelle*, (Liège), tome 12, 1970 (en collaboration avec Georges Legros).  
 «Approche de Julien Gracq», *Cahiers d'analyse textuelle*, (Liège), tome 14, 1972.  
 «Achille Chavée», *Dossiers du CACEF*, (Namur), 1979.  
 «De l'écriture comme rupture et médiation», *Actes du Colloque Claude Louis-Combet*, Université de Lille III, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

## À consulter

- DHAINAUT (Pierre) et VERHESEN (Fernand), «Ch. Hubin», *Le Journal des poètes*, 1973, n°4.  
 La poésie contemporaine de langue française depuis 1945. Paris, Bordas, 1973.  
 Les poètes français d'aujourd'hui. Paris, PUF, Coll. Que sais-je?, 1973.  
 MIGUEL (André), «Ch. Hubin», *L'homme poétique*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1974.  
 EDELINE (Francis), PUEL (Gaston) et DELLA FAILLE (Pierre), «Autour de Ch. Hubin», *Le Journal des poètes*, 1976, n°2.  
 HUBIN (Christian), «Ma patrie c'est ma langue», *Le Soleil*, (Montréal), août 1977.  
 HUBIN (Christian), «Cette part de nuit, en nous...», entretien avec J. ROYER, *Estuaire*, (Montréal), mars 1979, n°11.  
 Écriture française de Belgique. Namur, CACEF, 1979

- DUPREZ (Michel), «Dossier anthologie : Ch. Hubin», *4 Millions* 4, (Bruxelles), mars 1980, n°268.  
*La Wallonie, le pays et les hommes*, Tome «Arts et lettres». Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980.  
*Terre d'écarts. Écrivains français de Belgique*. Entretien entre André MIGUEL et Liliane WOUTERS. Bruxelles, Éd. universitaires, 1980.  
*Écrivains contemporains. Entretiens I*. Montréal, L'Hexagone, 1982.  
*Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris, Bordas, 1984.  
*Dossiers L (Littérature française de Belgique)* : «Christian Hubin», par E. BROGNIET et G. LEGROS, n°5, 1985 (rééd. 1992).  
*Dictionnaire de la littérature française et francophone*. Paris, Larousse, tomes I et II, 1987.  
*Dictionnaire des littératures*. Paris, Larousse, 1988.  
BROGNIET (Éric), «Ch. Hubin ou la recherche du feu occulté», *Sud*, Marseille, 1988, n°75.  
*Dictionnaire des œuvres. Écrivains français de Belgique*, tome II : *La poésie*, Duculot, 1988, et tome IV, 1995.  
SABATIER (Robert), *Histoire de la poésie française. La poésie du 20<sup>e</sup> siècle*, tome 3 : «Métamorphoses et modernité». Paris, Albin Michel, 1988.  
POIRIE (François), «Ch. Hubin», *Le Magazine littéraire*, n°252-253, avril 1988.  
«Ch. Hubin», présentation, bio-bibliographie, entretien avec Jean-Marie LE SIDANER. *Flache*, (Musée-Bibliothèque Rimbaud, Charleville) avril 1989, n°7.  
«Ch. Hubin», présentation et étude («Accélération») par Pierre ROMNEE. *Sources*, sept. 1993, n°13.  
«Ch. Hubin : Une solitude bien peuplée», par Claude LOUIS-COMBET. *Rémanences*, sept. 1994, n°3.  
*Dictionnaire universel des littératures*. Paris, PUF, 1994.  
«Un socle par résorption», par Claude LOUIS-COMBET. *Matricule des Anges*, automne 1995, n°14.  
«En suspens, comme saisi...», entretien avec Ch. Hubin. *Sources*, mai 1996, n°16.  
Pierre ROMNEE, «Demandant tout à tout (lecture de *Ce qui est*)». *Ibid.*  
COLOMB (Chantal), «Ch. Hubin : L'ellipse absolue», *Cahier critique*, *Prétexte*, juin 1996, n°10.